

Jugendstil als narratives Konstruktionsprinzip

Über Hugo von Hofmannsthal's *Das Märchen der 672. Nacht*

1. Vorbemerkungen

Vor der Analyse der Erzählung sollen die Begriffe *Jugendstil* und *narratives Konstruktionsprinzip* im Titel der vorliegenden Arbeit kurz erläutert werden. Zu klären ist auch, in welchem Sinne ein Stilbegriff zum abstrakten Aufbauprinzip einer Erzählwelt werden kann. Man fragt sich ja, ob es sich dabei nicht einfach um eine metaphorische Redeweise oder um eine rein taxonomische Aufzählung thematischer und stilistischer Elemente handelt, die in den meisten Lexika als charakteristische Merkmale des Jugendstils aufgeführt werden. Obwohl Jugendstil-Elemente, wie noch zu sehen sein wird, auch in dieser Form auf verschiedenen Ebenen von Hofmannsthal's „Märchen“ nachgewiesen werden können, wird der Akzent hier ausdrücklich auf ihre narrative Ordnungsfunktion gelegt. Andererseits ist auch zuzugeben, dass ein gewisser Grad an Metaphorik bei dieser Redeweise nicht ausgeräumt werden kann, teilweise sogar, zum besseren Verständnis, bewusst gefördert wird. Im Mittelpunkt der Untersuchung steht nämlich eine *Motivstruktur*, die wie ein *verbales Lianengeflecht* von Wiederholungen die gesamte Erzählwelt vernetzt und deren Kohärenz etabliert. Es geht also anhand dieser teils sichtbaren, teils unsichtbaren narrativ-floralen Ornamentik weniger um die virtuos-spielerische Sprachartistik des jungen Hofmannsthal, selbst wenn sie, auf mittelbare Weise, auch in stilistischer Hinsicht wesentlich zur Thematisierung des Ästhetischen in der Erzählung mit beiträgt. Vielmehr handelt es sich um ein System von Beziehungen, das den Aufbau der „Märchen“-Welt in ihrer Handlungs- und Wertstruktur von vornherein bestimmt und festlegt. Ein wichtiger Unterschied zwischen dem üblichen und dem hier verwendeten Jugendstil-Gebrauch zeigt sich also gerade in der angedeuteten Unterscheidung: die *ornamentale Linienkunst der sichtbaren Oberfläche* verwandelt sich durch die motivisch-verborgenen Zusammenhänge grundsätzlich in eine *unsichtbar-ornamentale Linienkunst der narrativen Tiefenstruktur*. Diese stellt eine abstrakte Ordnung dar, die die Überführung des Anfangszustands der Erzählung in ihren Endzustand auf kohärente und konsistente Weise zu begründen vermag. Warum jedoch die motivisch-verborgenen Zusammenhänge – gegenüber zahlreichen anderen Erzählungen der Zeit – gerade in Hofmannsthal's „Märchen“ als überzeugendes Beispiel für eine Art unsichtbare ornamentale Linienkunst angesehen werden können, soll die nachfolgende Analyse selbst beantworten.

1.1. Zum Konzept *Jugendstil*

Anhand dieser Darstellung ist zu betonen, dass es einen einheitlichen Jugendstil, trotz der gemeinsamen Züge, die bei einer allgemeinen Charakterisierung meist benannt werden, nicht gibt und prinzipiell auch nicht geben kann. Man hat es notwendigerweise immer nur mit verschiedenen theoretischen Konzepten zu tun, die jeweils ihre eigenen Jugendstil-Begriffe prägen. Dementsprechend wird anhand der Hofmannsthal-Analyse, gegenüber etwa der „karnevalistischen“ und „feierlich-symbolischen“ bzw. „geometrisierenden“ Richtung, ebenfalls nur eine einzige, die sogenannte „florale“ Jugendstil-Tendenz als Muster berücksichtigt.¹ Dies muss auch schon deswegen vorausgeschickt werden, weil man im „Märchen“ sicher umsonst nach Rausch und Lebenslust der Jugend, nach Ungewöhnlich-Pikantem oder nach einer „Tanz- und Taumelatmosphäre“, den meist als typisch angesehenen Jugendstilmerkmalen, suchen würde. Aus dieser Sicht wäre die Erzählung in ihrer Grundstimmung gemäß der verbreiteten und für viele Werke sicher auch zutreffenden Auffassung kaum noch als Jugendstil zu bezeichnen.

Hervorzuheben ist ferner, dass der Erzählwelt von außen – selbst bei der Berücksichtigung der getroffenen theoretischen Einschränkung – kein *vorgegebenes* Jugendstil-Konzept aufgedrängt wird. Trotz übernommener Elemente und imitierter Formparallelen konstruiert ja letztlich die Textwelt, eigentlich die Textwelt-Erklärung allein die ihr eigene und angemessene, in diesem Falle also eine Hofmannsthal-spezifische Jugendstil-Struktur besonderer, grundsätzlich auf Form- und Farbbeziehungen beruhender Motivgeflechte.

1.1.1. Zur „floralen“ Jugendstiltendenz

In diesem Abschnitt kann und soll nur ein partielles Bild vom Jugendstil gegeben werden. Herausgehoben werden allein jene Merkmale, die für das „Märchen“ von unmittelbarem Belang sind.

Die Kunstgeschichte betrachtet den Jugendstil allgemein als eine Verselbständigung der künstlerischen Mittel in Richtung auf das Ornamentale. Seinen Gegenstand bildet die reine Linie, die zum bloßen Sinneseindruck wird. Es handelt sich dabei um einen Stil, bei dem, wie Hermand formuliert, alles gleitet, sich windet, schlängelt und sich im Hin und Zurück der Linien begegnet. Die Fläche wird mit einem krausen Liniengewirr überzogen und zahllose Parallelen werden nebeneinandergeschoben. Im

1 Diese Unterscheidung und die nachfolgende Zusammenfassung gehen grundsätzlich auf die Jugendstil-Konzeption von Jost Hermand zurück. Vgl. Hermand, Jost (Hg.): *Lyrik des Jugendstils. Eine Anthologie*. Stuttgart: Reclam 1964.

ständigen Wechsel der Linienführung weicht man jeder klar erfassbaren Formbegrenzung aus.

Es herrscht Konsens darüber, dass die Weltanschauung des Jugendstils der Ästhetizismus ist. Kleine selbsterwählte Eliten – so der reiche Kaufmannssohn im „Märchen“ – flüchten in eine Welt des schönen Scheins. Hier fühlt man sich befreit von den dringenden Problemen, der „Märchen“-Held von den ethisch-menschlichen Grundfragen der Realität.

Wie zu Beginn der Hofmannsthal-Erzählung handelt es sich oft um eine Villenkunst, um die künstlerische Erlesenheit der eigenen Wohnzimmerklause. Es entsteht eine Zone des Inselhaften, wo das Natürliche, beim Kaufmannssohn die Außenwirklichkeit und seine menschliche Welt, ins Artifizielle und Geschmeidige verwandelt wird. Man spinnt sich in Linien ein, um sich ständig im Dämmerlicht „künstlicher Paradiese“ zu bewegen: in juwelenartig ausgestatteten Salons, voller Vitrinen und Kommoden mit einem seltsamen Kunstgewerbe von Tiffany-Vasen, Gallé-Gläsern und Keramiken. Die Liniengespinste bilden zugleich eine Grenze gegen die Außenwelt, gegen eine unkünstlerische und hässliche Alltäglichkeit. Ähnlich ergeht es dem jungen Kaufmannssohn, der sich aus der Geselligkeit in sein Haus zurückzieht und bald „sehend“ dafür wird, wie in den Formen und Farben, in den Ornamenten seiner Einrichtungen eine ästhetisch erhöhte Wirklichkeit der früheren Außenwelt, der irdischen und kosmischen Sphäre sowie der Gegenwart und Vergangenheit „aller Geschlechter“ in Erscheinung tritt.

Die *florale* Stilisierung geht vor allem auf botanische Motive wie Lianen, Seerosen, Mohn und Heckenrosen zurück, eigentlich auf alles, was ein reiches Blätter- und Rankenwerk hat. Selbst beseelte Wesen wie Sylphen, Tänzerinnen – auch der Kaufmannssohn vergleicht einmal die Bewegungen seiner älteren Dienerin mit denen einer Tänzerin – oder Wassernixen werden in dieses Lianengeflecht hineingezogen und zu „pikant verbrämten Ornamenten“ verwandelt. Viele dieser Motive schmücken das Haus des Kaufmannssohns und werden auch zum natürlichen Bestandteil seiner neuen Lebensform: der Gartenszene im Landhaus, des Weges in die Stadt und, in gesteigerter Form, des Treibhauses hinter dem Juwelierladen. Die florale Verschlungenheit liegt teilweise der Verwandtschaft aller Wesen zugrunde, wie sich dies im „Märchen“ besonders auffällig – auch durch den märchenhaften Charakter begründet – in den vielfältigen Übergängen zwischen Tieren, Blumen und Menschen manifestiert. Zu den ganz wichtigen Jugendstil-Symbolen gehört noch der Narziss, der auch bei Hofmannsthal nicht fehlt. Narzisstisch verhält sich hier der Kaufmannssohn, der oft aus dem Spiegel, aus seiner „Schönheit“ Kraft zu schöpfen sucht. Die Selbstliebe von Narziss, und so auch des Kaufmannssohns, stellt das Problem des Ethischen exemplarisch dar. Dies insbesondere auch darum, weil die Jugendstil-Liebe umgekehrt keine wirkliche Liebe, kein tatsächlich-inniger Wunsch nach dem anderen ist, sondern vielmehr nur ein klang-

loses Ineinandermünden, ein Ertrinken inmitten duftender Blumen, in frühlingshaft-zarter oder schwül-ermattender Stimmung. Verwandt scheint der Gemütszustand des Kaufmannssohns mit dieser melancholischen Stimmung, wenn er sich zwar nach seiner schönen Dienerin sehnt, aber sie, trotz ihrer Zuneigung, nur als ein leblos-ästhetisches Objekt und nicht als Frau und Mensch verlangt.

1.2. Zum Konzept *narratives Konstruktionsprinzip*

Der Begriff *narratives Konstruktionsprinzip* lässt sich nur bezüglich einer literaturwissenschaftlichen Erklärungstheorie sinnvoll festlegen. Gegenüber Ansätzen, die z.B. das Literarische ausschließlich mit Hilfe bestimmter Textkriterien zu erfassen suchen, wird hier nicht zwischen literarischen und nichtliterarischen Texten, sondern zwischen literarischem und nichtliterarischem Lesen von Texten unterschieden.² Dem literarischen Lesen liegt nach diesem Konzept ein fiktionales, dem nichtliterarischen ein nichtfiktionales Herangehen zugrunde. Nichtfiktional ist in diesem Sinne eine Lesart, bei der der Rezipient den Aufbau der Textwelt aufgrund einer vorgegebenen und von der Textwelt unabhängig existierenden Welt erklärt. Fiktional ist dagegen eine Lesart, bei der der Rezipient den Aufbau der Textwelt mittels einer Theorie erklärt, die aufgrund dieser Textwelt aufgestellt wurde. Sie wählt nicht aus dem Fertigen und bereits Vorhandenen, sondern etabliert auf theoretischem Wege eine Welt, in der die ursprünglich willkürlichen Sachverhalte geordnet, das heißt kohärent und konsistent erscheinen. Textwelten, die auf diese Art und Weise erklärt werden können, lassen sich poetisch mögliche Welten nennen. Die Grundannahmen einer Erklärungstheorie, die die Textwelt, in unserem Falle die Erzählwelt, in eine mögliche Welt verwandeln, werden im Folgenden als *narrative Konstruktionsprinzipien* bezeichnet.

Eine Erklärung ordnet in diesem Sinne dem fraglichen Erzähltext eine mögliche Welt zu. Relevant ist aber auch die Frage, auf welche Weise die jeweiligen Konstruktionsprinzipien die erzählte Welt durchweben und vernetzen. Anders formuliert: durch welche Verfahren werden diese Prinzipien an verschiedenen Stellen, auf verschiedenen Ebenen und in verschiedenen Thematiken der Textwelt realisiert? Kohärenzstiftende Verfahren solcher Art stellen u.E. vor allem die Wiederholungs- bzw. Motivstrukturen

2 Siehe dazu u.a. folgende theoretische Schriften: Bernáth, Árpád: *Narratív szövegek irodalmi magyarázata* [Zur literarischen Erklärung narrativer Texte]. In: *Literatura* (1978), H. 3-4, S. 191-196; Bernáth, Árpád: *Zur Frage der Interpretation von Handlungen in literarischen Texten*. In: Petőfi S., János / Oliví, Terry (Hg.): *Von der verbalen Konstitution zur symbolischen Bedeutung / From verbal constitution to symbolic meaning*. Hamburg: Buske 1988 (= *Papiere zur Textlinguistik*. Bd. 62), S. 179-183; Bernáth, Árpád / Csúri, Károly: „Mögliche Welten“ unter literaturtheoretischem Aspekt (siehe dieser Band).

in den Erzählwelten dar, die auf diese Weise als Textwelt-Abbildungen der Aufbauprinzipien auf unterschiedlichen Abstraktionsstufen angesehen werden können. In dieser Hinsicht können bestimmte Jugendstil-Strukturen selbst mit den Konstruktionsprinzipien zusammenfallen, oder sie können diese auf verschiedenen Hierarchieebenen der Textwelt modellieren.

2. Zur literarischen Erklärung von Hofmannsthals „Märchen“³

Die Geschichte erzählt den Weg des jungen Kaufmannssohns aus dem Leben in den Tod. Gleich zu Beginn erfahren wir, dass er sich aus dem „gastlichen Leben“ zurückzieht. Die letzten Sätze berichten dann über die Umstände seines Todes. Er stirbt nicht zu einem beliebigen Zeitpunkt, sondern, aus narrativ-logischer Sicht gesehen, in dem Moment, als seine anfänglichen Eigenschaften sich in ihr Gegenteil verwandeln. Der Kaufmannssohn, der am Anfang „sehr schön war“ und sich voll der „großen, tiefsinnigen Schönheit“ seiner „Geräte“ widmete, stirbt einen furchterlichen Tod, „mit verzerrten Zügen, die Lippen so zerrissen, daß Zähne und Zahnfleisch entblößt waren und ihm einen fremden, bösen Ausdruck gaben“. Auch will er, der „bald nach seinem fünfundzwanzigsten Jahr der Geselligkeit und des gastlichen Lebens überdrüssig wurde“ und sich „immer mehr in ein einsames Leben hineinlebte“, am Ende seines Lebens nach einem „taumeligen, schlechten Schlaf“ schreien, „weil er immer noch allein war, aber seine Stimme versagte ihm“. In seiner Figur werden seine ehemalige Schönheit mit der gegenwärtigen Hässlichkeit und seine ehemalige Sehnsucht nach Einsamkeit mit dem gegenwärtigen Willen zur Befreiung von Einsamkeit konfrontiert. Abstrakt und allgemein formuliert: das Verhältnis des Ästhetischen und Ethischen als zweier grundlegen-

3 Bei der Analyse der Erzählung wird die folgende Ausgabe benutzt: Hugo von Hofmannsthal: *Das Märchen der 672. Nacht*. In: Ders.: *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*. Die Erzählungen. Herausgegeben von Herbert Steiner. S. Fischer 1953, S. 7–28. Der Interpretation liegen meine ersten Analysen aus 1969 und 1978 zugrunde (vgl. Csúri, Károly: *Ambivalenz als strukturbildendes Prinzip in Hugo von Hofmannsthals *Das Märchen der 672. Nacht**. In: *Acta Germanica et Romanica*. Szeged: Universität Szeged 1969, S. 39–63 und Csúri, Károly: *Die frühen Erzählungen Hugo von Hofmannsthals. Eine generativ-poetische Untersuchung*. Kronberg/Ts: Scriptor Verlag 1978). Obwohl ich an meinen damaligen Ansichten, besonders an der Darstellung der motivlichen Zusammenhänge auch heute nicht viel ändern würde, habe ich in jenen Analysen der Jugendstil-Problematik keine Aufmerksamkeit gewidmet. Da in der vorliegenden Arbeit die Problematik eines narrativen Jugendstil-Konzepts und nicht die „Märchen“-Interpretation im Mittelpunkt steht, habe ich die 1978 verwendete Literatur nicht weiter angereichert. Die bezüglichlichen bibliographischen Angaben, die vom hier vertretenen Ansatz sowieso recht abweichende Interpretationswege verfolgen, lassen sich meinem Buch 1978 entnehmen. Einige allgemeine Bemerkungen zu der Jugendstil-Problematik in Hofmannsthals „Märchen“ befinden sich in der von Jürg Mathes 1982 herausgegebenen Prosa-Anthologie. (Siehe Mathes, Jürg (Hg.): *Prosa des Jugendstils*. Mit 50 Abbildungen. Stuttgart: Reclam 1982, S. 332–334).

der menschlicher Wertsphären scheinen Leben und Tod des jungen Kaufmannssohns in der Erzählwelt der Geschichte zu bestimmen.

2.1. Die Ambivalenz des Kaufmannssohns

Der Kaufmannssohn, der ganz jung auf die „Geselligkeit“ und das „gastliche Leben“ verzichtet, entdeckt in seiner selbst gewählten Zurückgezogenheit eine für ihn neue Sphäre, die auf „Formen“ und „Farben“ beruht. In den „Ornamenten“, die sich verschlingen, erkennt er ein „verzaubertes Bild der verschlungenen Wunder der Welt“. Er findet „die Formen der Tiere und die Formen der Blumen und das Übergehen der Blumen in die Tiere“. Im Einklang mit dem früheren Exkurs ist auch ohne weitere Zitate leicht einsichtig: es handelt sich um eine eigentümliche Jugendstilwelt, die mit ihren „Formen“ und „Farben“, mit den sich unüberschaubar und endlos ‚verschlingenden‘, alles mit allem verbindenden Linien, mit dem sonderbaren Übergehen der verschiedenen Natursphären ineinander eine mystisch anmutende All-Einheit des Lebens repräsentiert, die nicht mehr in der natürlichen oder sozialen Wirklichkeit, sondern nur noch in der Kunst, in der „tiefsinnigen Schönheit“ der „Geräte“ und in der „Einsamkeit“ des Menschen realisierbar erscheint. Gleichzeitig mit der Herausbildung seiner ästhetischen Welt fühlt der Kaufmannssohn bereits in diesem harmonischen Zustand auch deren ‚Nichtigkeit‘. Der „Gedanke an den Tod“ und somit zugleich an die Vergänglichkeit dieser Schein-Wirklichkeit war jedoch „nicht grauenhaft, eher hatte er etwas Feierliches und Prunkendes“. Seine narzisstische Selbstliebe, der ‚große Stolz‘, den er oft „aus dem Spiegel, aus den Versen der Dichter, aus seinem Reichtum und seiner Klugheit“ schöpfte, verdrängt noch eine Zeit lang die Zweifel an seinem Vorhaben. Und doch zeigen sich in seiner Seele und seinen Gedanken schon von vornherein Zeichen einer Ambivalenz und Ungewissheit, auch wenn zunächst noch die metaphysisch-zeitlose Welt seiner ästhetischen Fantasie eindeutig über die zeitlich-vergängliche Wirklichkeit des Lebens herrscht.

2.2. Die Ambivalenz der Diener

Die vier Diener, die der Kaufmannssohn bei sich behält, bilden vorerst in mehrfacher Hinsicht einen harmonischen Bestandteil der Fantasiewelt. Äußerlich dominieren bei der Schilderung der Diener die „Formen“ und „Farben“, innerlich die ‚Zurückgezogenheit‘ und die ‚Verschlossenheit‘. Die Diener erwecken das Gefühl von Zusammengehörigkeit und All-Verbundenheit, indem sie in der Vorstellung des Kaufmannssohns

als tatsächliche bzw. mögliche Familienangehörige figurieren. Andererseits ist jedoch zu beobachten, dass das ‚Menschliche‘ weder äußerlich noch innerlich in einem rein ästhetischen ‚All-Leben‘ voll aufgehoben werden kann:

[Der Kaufmannssohn] fühlte mit der Deutlichkeit eines Alpdrucks, wie die beiden Alten dem Tod entgegenlebten, mit jeder Stunde, mit dem unaufhaltsamen leisen Anderswerden ihrer Züge und ihrer Gebärden, die er so gut kannte; und wie die beiden Mädchen in das öde, gleichsam luftlose Leben hineinlebten. (12)

In die zeitlos-ewige Schönheitswelt des Kaufmannssohns bricht also mit den Dienern auch die Vergänglichkeit ein. Diesmal stark und eindeutig, nicht mehr verdrängt und mittelbar wie früher der „Gedanke an den Tod“ war. An den Dienern stört ihn jedoch nicht nur das Zeitlich-Vergängliche als ein bestimmter menschlicher Zug, sondern das *Menschlich-Lebendige* überhaupt: „Er währte, völlig einsam zu leben, aber seine vier Diener umkreisten ihn wie Hunde...“ (9) Es ist offensichtlich, dass nicht irgendwelche negativen Eigenschaften der Diener es unmöglich machen, sich harmonisch in die imaginierte Schönheitswelt des Kaufmannssohns einzufügen, der Vergleich mit Hunden – Hund als Attribut der Treue und des Gehorsams – verstärkt diese Annahme, sondern ihr bloßes Dasein.

Im Garten des Landhauses erfolgt die nächste Stufe des Eindringens des äußeren Lebens in den inselhaft-ästhetischen Bereich des Kaufmannssohns. Die störende Anwesenheit der Diener steigert sich nun zur „Angst“. Der Kaufmannssohn erkennt zwar das menschliche Dasein, die Gefühle, die Wünsche und Sehnsüchte seiner Diener, aber er verheimlicht diese Erkenntnis vor ihnen. Zugleich wird er aber auch seiner eigenen „menschlichen Unzulänglichkeit“ und der „Unentrinnbarkeit des Lebens“ gewahr, so dass er sich von dieser Zeit an weder in seinem Zimmer zu Hause, noch in dem Garten seines Landhauses, d.h., in keinem der rein ästhetischen Bereiche, vor dem Leben und vor dessen ethischem Imperativ verbergen kann. Er spürt zwar die Unmöglichkeit der völligen Aufhebung seiner menschlichen Kontakte, er fühlt sogar gewissermaßen sein menschliches Versagen, trotzdem vermag er nichts an seiner Grundeinstellung zu ändern: er versucht auch im Weiteren keine unmittelbare Beziehung zu seinen Dienern als Menschen herzustellen.

2.3. Das äußere Leben: Die ambivalente Position des Kaufmannssohns und der Diener

Trotz des immer stärkeren Einbruchs des Lebens wird die Vorherrschaft seiner ästhetischen Einheitswirklichkeit bis zu diesem Punkt nicht ernsthaft gefährdet. Eines Tages bekommt aber der Kaufmannssohn einen anonymen Brief, dessen Schreiber den alten Diener beschuldigt, „daß er im Hause seines früheren Herrn [...] irgendein abscheuliches Verbrechen begangen habe“ (15). Der Verlust des Dieners würde für den Kaufmannssohn den Beginn des Zerfalls seiner Schönheitswelt bedeuten. Um dies zu verhindern, verlässt er das Landhaus und versucht, die Anschuldigungen des Briefes, ohne den Diener darüber zu fragen, in der Außenwelt zu klären. Ironischerweise führt er durch diesen Entschluss selbst den befürchteten Verfall und den eigenen Untergang herbei. Interessant ist dabei besonders die Art und Weise, wie dieser Prozess vor sich geht. Durch die Diener und den Kaufmannssohn, die zentralen Figuren der Erzählung, wiederholt sich nämlich im zweiten Teil gewissermaßen die Fantasiewelt in der Wirklichkeit. Mit einem negativen Vorzeichen allerdings, indem ein Rollenwechsel zwischen den Figuren stattfindet: einerseits übernehmen die Diener stufenweise die frühere Rolle des Kaufmannssohns, andererseits gerät der Kaufmannssohn Schritt für Schritt in die frühere Rolle seiner Diener.

Zu beobachten ist dabei, dass die Diener immer stärker die Gedanken des Kaufmannssohns beherrschen. Auffällig ist zum Beispiel, dass die ästhetischen Gegenstände, die der Kaufmannssohn in der Stadt erblickt, keine ästhetischen Bezüge mehr heraufbeschwören, sondern – wie etwa die Fassung eines altmodischen Schmucks an die Traurigkeit der alten Frau denken lässt – vielmehr an die menschlichen Eigenschaften der Diener erinnern. Solche Einsichten bewegen den Kaufmannssohn dazu, den Dienern Geschenke zu kaufen, um dadurch gleichsam – zunächst noch unbewusst – sein früheres Versäumnis wiedergutzumachen und sich von der Schuld seines amoralischen Verhaltens in der Schönheitswelt zu erlösen. Die nächste Stufe stellt die Begegnung mit dem vierjährigen Mädchen, der Doppelgängerin aus seinem Hause dar. Durch das Kind hat er das erste Mal die Gelegenheit, einer seiner Dienerinnen auf mittelbare Weise ein Geschenk zu machen, oder eher machen zu wollen. Sein Versuch wird jedoch von dem kleinen Mädchen abgelehnt. Das Treibhaus, der Schauplatz der Begegnung, lässt sich mit seinen exotisch-seltenen Pflanzen, an denen „er sich lange nicht sattsehen konnte“, als die sterile und gesteigerte Variante des Gartens der verlassenen Schönheitswelt ansehen. Im Gegensatz zu dieser – bzw. die dortigen Ängste steigernd – verhält sich die rein ästhetische Sphäre des Treibhauses immer feindlicher dem Kaufmannssohn gegenüber. Sie wird dermaßen „drohend“, dass er diesmal, mehr noch als in dem Garten seines Landhauses, tatsächlich flüchten muss. Die Anwesenheit der „Narzisse“ von früher

in der feindlich gewordenen Schönheitswelt zeugt am deutlichsten von der negativen Wandlung. Bei dem Versuch, das Treibhaus zu verlassen, muss er schwere Prüfungen überstehen, die seine frühere „Angst“ vor den Dienern diesmal bis zur „Todesangst“ steigern. Über dem „gemauerten Graben“, ein versteckt-ironischer Hinweis auf das ihm bevorstehende Grab, „fühlte er die Angst und Hilflosigkeit, schwindelnd im ganzen Leib, die Nähe des Todes“. Die Todesnähe, der er sich nun selbst ausgeliefert fühlt, erlebte der Kaufmannssohn bisher nur aus einer ästhetischen Distanz, auf die Haushälterin und den alten Diener bezogen: „Er fühlte mit der Deutlichkeit eines Alpdrucks, wie die beiden Alten dem Tod entgegenlebten [...]“ (12). Eine völlige Umwandlung und unwiderrufliche Identifizierung mit der früheren Rolle der Diener erfolgt jedoch erst unmittelbar vor seinem Tod. Ersichtlich wird dies durch die auffällige Übereinstimmung zwischen den Umständen eines Ereignisses, das dem Kaufmannssohn kurz nach dem Verlassen des Treibhauses, im Kasernenhof geschieht, und denen eines unerklärlich-sonderbaren Vorfalles, der früher einmal in seinem Hause stattfand. Diese motivische Parallele der beiden Situationen soll nun etwas genauer ausgeführt werden.

Im ersten Teil der Geschichte lernt der Leser ein junges Dienstmädchen kennen, das sich einmal „aus dem Fenster in den Hof“ warf und sich dabei „ein Schlüsselbein brach“. Als man sie „in ihr Bett gelegt hatte, schickte der Kaufmannssohn seinen Arzt zu ihr; am Abend kam er selber und wollte sehen, wie es ihr ginge“ (9). Das Mädchen schlug die Augen auf, sah ihn aus völlig unbegreiflichen Gründen „eisig und böse an und drehte sich mit zornig zusammengebißenen Lippen, den Schmerz überwindend, gegen die Wand“ (10). Da sie „auf die verwundete Seite zu liegen kam“, „wurde sie ohnmächtig und fiel wie tot in ihre frühere Lage zurück“ (10).

Der Kaufmannssohn, der nach dem Verlassen seines Landhauses zuerst mit den Dienern des persischen Gesandten sprach, dann den Juwelierladen besuchte, kommt aus dem Treibhaus in einen Kasernenhof, wo er bald von dem Hufschlag eines Pferdes „in die Lenden“ getroffen wird und stöhnend „auf den Rücken fällt“. Während „ihm die Sinne“ vergehen, tragen ihn einige Soldaten in ein Zimmer und legen ihn dort „auf ein niedriges eisernes Bett“. Nachdem sie ihn regelrecht ausplündern, ihm „die sieben Goldstücke“ und das für die Haushälterin bestimmte „Kettchen“ nehmen, gehen sie, um „einen ihrer Wundärzte zu holen“. Der Arzt kommt aber nicht, der schwer verletzte Kaufmannssohn wartet umsonst auf ihn, er wird allein gelassen und stirbt schließlich, Galle und Blut erbrechend, „mit verzerrten Zügen“.

Zu erkennen ist, dass die beiden Situationen in vieler Hinsicht miteinander übereinstimmen. Das Wichtigste der gemeinsamen Züge ist darin zu sehen, dass der Kaufmannssohn auf diese Weise motivisch in den ehemaligen Zustand des Dienstmädchens gerät. In einen Zustand, aus dem für ihn, anders als dem Mädchen, kein Weg mehr zurückführt: die ehemaligen Umstände des Mädchens, ihre „Krankheit“ in der Schön-

heitswelt kehren nun in tödlich-gesteigerter Form in den Wirklichkeits-Umständen, in der „Krankheit“ des Kaufmannssohns wieder.

Es war schon die Rede davon, dass der Funktionswechsel nicht einseitig ist. Nicht nur für den Kaufmannssohn gilt – motivlich-stufenweise – das menschliche Ausgeliefertsein der Diener, auch die Diener gehen denselben Weg, wenn auch in umgekehrter Richtung. Man kann z.B. in der Beschreibung des Pferdes, dessen Tritt schließlich den Tod des Kaufmannssohns verursacht, gemeinsame Züge mit dem fünfzehnjährigen Mädchen und seiner vierjährigen Doppelgängerin entdecken. Am ehesten fallen dabei die Hässlichkeit und der böse Gesichtsausdruck auf, die im Pferd besonders gesteigert erscheinen: „Das letzte Pferd in der Reihe war besonders stark und häßlich [...] In dem Augenblick wandte das Pferd den Kopf und sah ihn mit [...] rollenden Augen, die noch boshafter und wilder aussahen [...]“. (26)

Das Motiv der Schenkung stellt eine offensichtliche Entsprechung zu dem vierjährigen Mädchen im Treibhaus, der Doppelgängerin der fünfzehnjährigen Dienerin her. Während das Mädchen die erhaltenen Silbermünzen „vor den Füßen (des Kaufmannssohns) niederfallen“ lässt, wirft der Kaufmannssohn, der einen Soldaten im Kasernenhof „durch ein Geschenk [...] aufheitern“ will, „den in Seidenpapier eingewickelten Schmuck“ zufällig „dem Pferd unter die Füße“. Außer dem feindlichen Verhalten als gemeinsamem Merkmal lässt sich in den Pferden, die auf dem Kasernenhof stehen, auch die „ungeduldige, dann wieder höhnische Aufmerksamkeit“ der fünfzehnjährigen Dienerin entdecken: „Auch hatten sie meist böse, rollende Augen und eine seltsame Art, aus schiefgezogenen Nüstern ungeduldig und verächtlich die Luft zu stoßen.“ (26) Die motivischen Beziehungen zeigen, dass der einstige „Zorn“ und die feindliche Haltung der Fünfzehnjährigen durch ihre Doppelgängerin im Glashaus wiederholt und in den Pferden, auch unter ihnen in dem „hässlichsten“ und „boshaftesten“, zum Höhepunkt getrieben wird. Dieses Pferd der äußeren Wirklichkeit ist nun stark genug, dem Kaufmannssohn die entscheidende Niederlage beizufügen, ihn gleichsam als Scharfrichter in einen Zustand zu bringen, in dem der ehemals unverständliche „Zorn“ der Dienerin nunmehr durch sein eigenes Schicksal begreiflich werden könnte. In diesem Sinne stellt also der tödliche Hufschlag keine Zufälligkeit dar, sondern er lässt sich als die symbolische Rache der Dienerin und somit der Diener überhaupt erklären. Das Verständnis der Situation entsteht jedoch nicht von selbst, da die Eigenschaften der Pferde auch den Zustand des Kaufmannssohns vor seinem Tod charakterisieren:

Die Köpfe der meisten Pferde waren häßlich und hatten einen boshaften Ausdruck durch zurückgelegte Ohren und hinaufgezogene Oberlippen, welche die oberen Eckzähne bloßlegten [...]. (25–26)

[Der Kaufmannssohn] starb mit verzerrten Zügen, die Lippen so verrissen, daß Zähne und Zahnfleisch entblößt waren und ihm einen fremden, bösen Ausdruck gaben. (28)

Die motivischen Übereinstimmungen machen einerseits deutlich, dass der Kaufmannssohn *von den Dienern* in diesen Zustand, um sein Leben gebracht wurde. Zum anderen ist ähnlich wichtig, dass er gerade *in diesen Zustand*, d.h. in die frühere Situation seiner Diener, geriet. Leicht zu erkennen ist für den Leser auch, dass dieser Zustand zugleich die ironische Gegenwelt der „tiefsinnig“-reinen Schönheit der anfänglichen Vorstellungen des Kaufmannssohns darstellt.

Ohne hier auf weitere Beispiele des Rollenwechsels zwischen dem Kaufmannssohn und den Dienern eingehen zu können, lassen sich selbst an diesem einen Beispiel wesentliche Zusammenhänge erkennen. Der Kasernenhof der äußeren Wirklichkeit lässt sich unter anderem als Gegenpol des Gartens in der Schönheitswelt ansehen, wobei die stufenweise Umwandlung über die Vermittlungsstufen des Gartens im Landhaus, der Gärten am Weg in die Stadt und des Treibhauses im Garten des Juwelierladens durchgeführt wird. Die ehemalige Schönheitswelt wendet sich mittelbar, durch ihre motivlichen Repräsentanten, gegen ihren amoralischen Schöpfer: Immer mehr bricht das Hässliche in den hermetischen Bereich des Ästhetischen ein und macht das Vorwärtskommen des Kaufmannssohns schwerer und hoffnungsloser. Jene floralen Jugendstil-Motive, die anfangs das „gastliche Leben“ durch eine „tiefsinnige“ ästhetische Einheitswelt der Zimmereinrichtung und Naturwirklichkeit zu ersetzen suchten, behindern nun selbst den Kaufmannssohn auf seinem Wege. Er verstrickt sich in ein Netz von Blumen, Pflanzen und Lianen, das ihn immer enger und bedrohlicher umspinnt und letztlich einem unausweichlich-tödlichen Ende entgegenführt. Auch das Verhältnis der Figuren hat sich modifiziert, sie haben ihre früheren Eigenschaften gegenseitig und in gesteigertem Maße übernommen: der Kaufmannssohn übernimmt allein die Rolle der vier Diener, an seine Stelle tritt dagegen die ganze Außenwirklichkeit mit ihren Dienern: dem Hausgesindel des persischen Gesandten, dem vierjährigen Mädchen im Treibhaus und mit den Pferden und Soldaten auf dem Kasernenhof.

Dies alles gilt jedoch nur als Vorbereitung, bis zum Augenblick, in dem der Kaufmannssohn von dem Pferd getreten wird, bleibt der Kaufmannssohn, trotz der veränderten Umstände, auch in der äußeren Welt Herr, wie die anderen Diener bleiben. Zu einer endgültigen Umwandlung kommt es erst mit seiner Verletzung durch das Pferd, deren Folgen die in der Schönheitswelt noch fehlende „Krankheit“, den unmittelbaren Vorboten des Todes repräsentieren. Mit diesem Ereignis verwandelt sich die Rolle des Kaufmannssohns in die eines Dieners, und mit diesem Ereignis werden auch die Diener zu Herren der äußeren Wirklichkeit, denen der Kaufmannssohn von nun an hilflos ausgeliefert ist.

2.4. Die Ambivalenz des Todes

Unmittelbar vor seinem Tod versucht der Kaufmannssohn noch, seinen Weg, der ihn in diesen Zustand führte, zu deuten.

Und er ballte die Fäuste und verfluchte seine Diener, die ihn in den Tod getrieben hatten; der eine in die Stadt, die Alte in den Juwelierladen, das Mädchen in das Hinterzimmer und das Kind durch sein tückisches Ebenbild in das Glashaus, von wo er sich dann über grauenhafte Stiegen und Brücken bis unter den Huf des Pferdes taumeln sah. (28)

Die Ambivalenz dieser Deutung beruht auf der Tatsache, dass der Kaufmannssohn die Ursache seines Todes in einer nur scheinbar kausalen Ereignisreihe erblickt und sich des zwischendurch unmerklich, weil nur funktional vor sich gegangenen Rollenwechsels nicht bewusst wird. Gerade dieser, allein für den Leser zugängliche Rollenwechsel überzeugt aber davon, dass der Kaufmannssohn in Wirklichkeit, trotz seiner Absicht, nicht die Diener, sondern sein einstiges Ich verflucht, dessen Amoralität ihn tatsächlich „in den Tod getrieben hatte“.

3. Die Erzählperspektive: Über Wirklichkeit und Virtualität der Diener in der Welt des Kaufmannssohns

In der bisherigen Analyse wurde über die motivischen Jugendstil-Strukturen, die die gesamte Erzählwelt vernetzen, immer in einem neutralen Sinne, unabhängig von der jeweiligen Erzählperspektive, gesprochen. Zu betonen ist jedoch, dass die beschriebenen Zusammenhänge, wie geschildert, nur der Sichtweise des Kaufmannssohns entsprechen. Er ist es nämlich, der mittels der „Farben“ und „Formen“ die anfängliche Einheitswelt der „tiefsinnigen Schönheit“ etabliert, der mittels der „Farben“ und „Formen“ in den Figuren der Außenwirklichkeit gleichsam systematisch seine ehemaligen Diener in der Fantasiewelt wiedererkennt, und er ist es schließlich auch, der mittels dieser „Farben“ und „Formen“ die verschiedenen Existenz-, Raum- und Zeitsphären auf seine Art miteinander verbindet.

Andererseits ist es wiederum der Kaufmannssohn, der vor der menschenlos-isolierten Schönheitswelt der reinen „Farben“ und „Formen“, die er selbst geschaffen hat, immer mehr Angst bekommt. Eine Motivkette, die vom Zimmer im eigenen Haus über den Garten im Landhaus, das Treibhaus im Juwelierladen, den Kasernenhof bis zum Zimmer in der Kaserne reicht, repräsentiert die Stufen dieser Veränderung. Bereits am Anfang fühlt er neben der Schönheit auch deren Nichtigkeit; in der Idylle des Landhausgartens beklemmt ihn die eigene „menschliche Unzulänglichkeit“ gegenüber den

Dienern. Im Treibhaus wird er sogar für kurze Zeit Gefangener seiner ehemaligen Welt „tiefsinniger Schönheit“: es traten „aus dem Halbdunkel schwarze, sinnlos drohende Zweige unangenehm hervor“, der „Garten und das Haus“ waren „totenstill“, und ein „Gewirr der Bäume und Ranken“ umschlossen ihn. Während er sich aus dem Glashaus, dem Ort exotisch-erlesener Schönheit zu befreien sucht, zertritt er „unbekümmert“ viele irdene Gartentöpfe, und „die hohen dünnen Stämme und rauschenden Fächerkronen“ stürzten „über und hinter ihm gespenstisch“ zusammen. Mag es noch so seltsam klingen, die sich stufenweise steigernde Wandlung lässt sich letztlich auf das innerste Wesen des Kaufmannssohns, des Schöpfers dieser eigengesetzlich-ästhetischen Welt, zurückführen, auf seine fehlende oder nur unbewusst vorhandene Moral, durch die die leblose Schönheit am Ende schließlich in eine für das Ich bedrohliche und schließlich tödliche Macht verwandelt wird. Somit erweist sich der Kaufmannssohn selbst, vor allem mit Hilfe der Zweiwertigkeit der floral-narrativen Motivkette, als gleichzeitiger Schöpfer und Vernichter einer amoralischen, aus der „Geselligkeit“, dem „gastlichen Leben“ ausscheidenden, sich vom Menschlichen seelenlos isolierenden Schönheitswelt.

In diesem Sinne ist die Hypothese gar nicht abwegig, die Diener als ästhetisch-ethische Projektionen des Kaufmannssohns und somit gleichsam als Teile seines Ich anzusehen. So ließe sich auch verstehen, warum die Diener von Anfang an eine so enge Beziehung zum Kaufmannssohn aufweisen und warum sie mit ihm teilweise den Anschein einer Familiengemeinschaft erwecken. Aus dieser Sicht wäre auch zu erklären, warum der Kaufmannssohn, ohne sich selbst dadurch zu gefährden, keinen einzigen seiner Diener verlieren kann. Selbstverständlich ist demnach, dass der Kaufmannssohn vor seinem Aufbruch in die Stadt den alten Diener nicht über die Wahrheit der Anschuldigungen zu fragen braucht. Seine Angst vor den Dienern lässt sich so offensichtlich als eine Angst vor sich selbst, vor der eigenen „menschlichen Unzulänglichkeit“ auslegen. Sein Tod wäre dann grundsätzlich das Ergebnis dieser Angst und der Flucht vor dem eigenen amoralisch-unmenschlichen Selbst, das nunmehr durch die motivischen Diener-Varianten repräsentiert wird. Nicht die Diener also, allein sein Gewissen treibt ihn in den Tod, der für ihn in der Geschichte – ironischerweise – nicht als Notwendigkeit, sondern als dummer, weil unnötiger Zufall infolge der eigenen Unvorsichtigkeit erscheint. Und dies gilt unabhängig davon, ob die Diener als selbständig-existente oder als fiktiv-virtuelle Figuren, als Teile des Ich des Kaufmannssohns, betrachtet werden. Auf diese Weise ist es nur logisch, wenn der innere Widerspruch seines Wesens sich zugleich in der Umwandlung und Umfunktionalisierung der Grundmotive seiner Schönheitswelt, im Wesentlichen als unbewusster Protest gegen sein eigenes früheres Ich manifestiert: die Jugendstil-Motive büßen Schritt für Schritt ihren möglichen positiven Wertaspekt ein, der Kaufmannssohn verstrickt sich immer mehr, schließlich auch tödlich in ein um ihn immer enger sich zusammenziehendes ‚Lianengeflecht‘ der wahren, den schön-

nen Schein der Leere enthüllenden Wirklichkeit. Diese Tendenz lässt sich abschließend noch durch ein zusätzliches Beispiel besonders gut beleuchten: Der Garten des Landhauses, der für den Kaufmannssohn immer bedrohlicher wird, kehrt nicht nur in dem bereits oft zitierten Treibhaus-Motiv zurück, sondern er wird strukturell auch durch das Labyrinthische der Stadt abgebildet, das die heimliche ästhetische Ordnung der Jugendstil-Welt letztlich in eine chaotisch-ausweglose fremde Wirklichkeit umwandelt. Am Schluss wird das jugendstilhafte Liniengewirr des Gartens – über die labyrinthisch-verfremdete Vermittlungsstufe der Stadt – in den öden und hässlichen ‚Gegengarten‘ des Kasernenhofes überführt, in dem die vier Diener nunmehr als Soldaten in absoluter Übermacht über den Kaufmannssohn herrschen.

Das oben Gesagte spricht dafür, dass die Diener in der Erzählwelt des „Märchens“ – und dies unterstützt wiederum die auf Zauberhaft-Unwirkliches verweisende Gattungsbezeichnung – sowohl als selbständige Gestalten als auch als Projektionen einer einzigen Figur, des unsichtbar-seelischen Selbst des Kaufmannssohns, gelesen werden können. Hinzuzufügen ist jedoch gleich, dass dadurch die Grundstruktur des Werkes im Wesentlichen nicht beeinflusst wird: Wie man auch liest, es handelt sich in beiden Fällen um einen verborgen-inneren Konflikt zwischen der ästhetischen und moralischen Betrachtungsweise des Kaufmannssohns, zwischen seiner fehlenden Einsicht und seinem doch unruhigen Gewissen. Dieser mehr oder weniger unbewusste Zusammenstoß mit sich selbst, das Verfehlen moralischer Entscheidung und Handlung sind es, die den Kaufmannssohn letztlich in den Tod treiben; die Diener, ob tatsächliche oder virtuelle Figuren der Erzählfiktion, sind nicht mehr als Personifikationen dieses bis zum Ende unaufhebbaren Zwiespalts des Kaufmannssohns als einer typisch-amoralischen Figur des Jugendstils- und der Jahrhundertwende.

4. Jugendstil und Narrativik: Abschließende Überlegungen zur Begriffsbestimmung und ihrer Verwendung

Selbst wenn man „Jugendstil“ in einem engeren kunsthistorischen Sinne versteht, zeigt die durchgeführte Analyse, dass zumindest eine stilistisch-motivliche Verwandtschaft mit Hofmannsthals Erzählung besteht. Darüber hinaus bietet aber, wie mehrmals angedeutet, auch die Gattungsform „Märchen“ mit ihrer besonderen Sphäre des Wunderbaren einen geeigneten Rahmen für die Etablierung einer künstlich-isolierten Gegenwelt zur Außenwirklichkeit. Anhand der motivlichen „Linien“-Beziehungen, der unendlich-vielfältigen Verflechtung von Gegenstands-, Pflanzen-, Tier- und Menschengruppen mit Hilfe von Form- und Farbvariationen, die zugleich dem Rollen- und Situationswechsel der Figuren zugrunde liegen, konnte ferner auch veranschaulicht werden, wie sich die

sichtbare Oberflächen-Ornamentik der bildenden Kunst und Malerei gleichsam natürlich als unsichtbare Tiefen-Ornamentik auf das abstrakt-semantische Strukturmuster der Handlungs- und Wertordnung literarisch-narrativer Welten übertragen lässt.

Trotz der übereinstimmenden Züge muss aber auch auf die Unterschiede kurz hingewiesen werden, die zwischen dem Jugendstil-Begriff der bildenden Kunst bzw. Malerei und dem der literarischen Erzählkunst notwendigerweise bestehen bleiben. Von diesen soll zum Abschluss nur ein einziger hervorgehoben werden, mit dem jedoch auch die meisten anderen Abweichungen zusammenhängen. Es handelt sich um den prozessualen Charakter, der den narrativen Vorgang vielleicht am auffälligsten von der letztlich gleichzeitig-räumlichen Existenzweise eines Bildes, einer Statue oder eines Baues unterscheidet. Es wird natürlich nicht bestritten, dass die visuelle Wahrnehmung, die diesen Werken entspricht, ebenfalls einen komplexen Prozess darstellt und die Zusammenhänge allein in diesem Prozess, d.h. grundsätzlich in einem zeitlichen Nacheinander erkannt werden können. Doch ist die Eigentümlichkeit des narrativen Vorgangs in literarischen Welten von anderer Art: Die eingangs etablierte Jugendstilwelt im „Märchen“ stellt sich im Verlaufe der Erzählwelt selbst in Frage und verwandelt sich in eine Art Gegen-Jugendstilwelt. Das heißt: die Jugendstilwelt des Anfangs, die sich in den einzelnen Handlungsabschnitten stufenweise umformt, wird am Ende nicht einfach mit einer anderen Welt konfrontiert, sondern mit einer ganz bestimmten Gegenwelt, die die frühere Jugendstilwelt, trotz der erfolgten Wesensänderung, strukturell in sich aufbewahrt. Auch diese Welt beruht zwar auf „Formen“ und „Farben“, aber das neue Gefüge der gewandelten „Formen“ und „Farben“ erscheint in seiner Öde, Hässlichkeit und Zerfallenheit der einstigen ästhetischen Wertordnung, der „tiefsinnigen Schönheit“ einer organisch-wuchernden Einheitswirklichkeit und Allverbundenheit gerade entgegengesetzt. Angedeutet wurde diese Beziehung in der Analyse vor allem, darauf sei noch einmal verwiesen, durch die gegensätzliche Entsprechung zwischen den Zimmern des Kaufmannssohns und den Zimmern in der Kaserne wie auch zwischen dem Garten im Landhaus mit den Dienern und dem Kasernenhof mit den Soldaten. Das Übergangsstadium zwischen beiden Bereichen bilden einerseits die Gärten auf dem Weg in die Stadt und das Treibhaus innerhalb der Stadt, andererseits das Zimmer des Juweliersladens mit seinen billigen Schmucksachen und Halbedelsteinen. Die Selbstbehauptung und Selbstvernichtung der Schönheitswelt und ihres Schöpfers wurde in und durch dasselbe System motivlicher Beziehungen realisiert und dem Leser zugänglich gemacht. Insofern wird also in diesem verborgenen „Liniengeflecht“ der statische Ornament-Charakter des Jugendstils in der bildenden Kunst und der Malerei einerseits bewahrt, andererseits und gleichzeitig aber in einem narrativ-dynamischen Prozess aufgelöst. In einem Prozess nämlich, in dem die schrittweise Entstellung der früheren ästhetischen Existenz und die parallel durchgeführte Herausbildung ihrer Gegenwelt zugleich auch das Amoralische,

das mangelnde Menschlich-Ethische als den letzten Grund dieser Umkehrung durchschemmern lassen.

Deshalb kann man und kann man auch nicht über „Jugendstil“ im herkömmlichen Sinne sprechen, und deshalb handelt es sich im „Märchen“ zwar teilweise um eine Übernahme, aber größtenteils doch um eine eigene und selbständige Prägung, bei der die natürliche Sprache und ihre Semantik gegenüber den anders ausgerichteten Zeichensystemen der bildenden Kunst und Malerei ausschlaggebend sind; in ihrer besonderen Form ist sie allein und ausschließlich durch literarisch erklärte Erzählwelten erzeugt.